

## 宮廷文学としての王褒「九懐」

著者	上原 尉暢
雑誌名	東北大学中国語学文学論集
巻	26
ページ	17-32
発行年	2021-12-30
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10097/00134714">http://hdl.handle.net/10097/00134714</a>

## 宮廷文学としての王褒「九懷」

上原 尉暢

### はじめに

前漢宣帝期を代表する賦家王褒には、九つの篇章と乱辞からなる「九懷」という作品群がある。「九懷」は、後漢・王逸『楚辞章句』に収録されており、漢代における楚辞文藝の展開の一端をそこに垣間見ることができる。ただ「九懷」を含む漢代の楚辞作品に対する従来の評価は低く、南宋の朱熹は、「如無所疾痛而強爲呻吟者（疾痛する所無くして強いて呻吟を爲す者の如し）」（『楚辞集注』「楚辞辨證」上「目錄」<sup>\*1</sup>）と非難し、「九懷」に至っては「其「七諫」以下、無足觀者、而王褒爲最下（其の「七諫」[伝東方朔作]以下は觀るに足る無く、而して王褒は最も下たり）」（「楚辞辨證」下「晁録」<sup>\*2</sup>）とまで、にべもない評価を下している。こうした見方に対して、現在では「九懷」を含む漢代の楚辞文藝に対して、その文学史的価値の見直しや再評価を試みる動きが進んでいる。

その中で、王褒「九懷」を専門的に論じたものとしては、谷口洋「論王褒的《九懷》——并談楚辞文学两大系統与其繼承——<sup>\*3</sup>」と矢田尚子「楚辞「九懷」の遊行表現について<sup>\*4</sup>」が挙げられる。

谷口論文についての概要をまとめると以下の通りである。「九懷」は、全篇「○○兮○○」、あるいは「○○○兮○○○」という、『楚辞』作品の中では、「九歌」で特徴的に用いられる句型を使用する。「九歌」は神と人との交流を詠じる祭祀歌謡を淵源とする作品群である。しかし「九懷」の中で描かれる内容はそうした祭祀歌謡的なものではなく、いわゆる「屈原形象」と呼ばれるものである。「屈原形象」とは、悲劇の忠臣屈原が自らのそ

---

\*1 上海古籍出版社、1979年、172頁。

\*2 注1前掲書、206頁。

\*3 『中国楚辞学第21集・2013年西峡屈原及楚辞学国際學術検討会暨中国屈原学会第十五届年会論文集』、415-422頁。

\*4 『集刊東洋学』123号、2020年、22-41頁。

の不遇な境遇に対する悲哀や怨嗟を語り、天地を彷徨する様子を綴るものである。こうした屈原形象は「離騷」や「九章」作品に端を発し、「○○○□○○兮、○○○□○○」（□は意味の軽い助字）という、いわゆる「騷体」の句型で描写するのを基本としている。以後「惜誓」「哀時命」「七諫」などの漢代の楚辞作品もこの騷体を用いて、屈原に成り代わって一人称で語る所謂代言体のスタイルで屈原形象を描き、「九歌」とは別の一つの潮流を形作っている。

そのことを踏まえるならば、屈原形象を「九歌」型の句型で描く「九懷」は、「離騷」「九章」系統と「九歌」系統という楚辞文学の二つの潮流を統合した作品と言える。漢代武帝期に書かれた『史記』屈原伝には、「離騷」や「九章」の「懷沙」・「哀郢」、そして「招魂」（「九歌」の変型句を含む）「天問」（四言句）などの、騷体及び他のスタイルを持つ楚辞作品の名が挙げられている<sup>\*5</sup>。このことは、「楚辞」というものが、屈原の名の下にさまざまなスタイルを有する作品を包含するもの、という意識がこの頃できあがっていたことを物語る。王褒の「九懷」に見られる特徴は、こうした武帝期以後の「楚辞」概念の広がり と定着という状況を反映している、というものである。

一方矢田論文は、題に示されるとおり、「九懷」内の遊行表現に着目したものである。まず遊行表現のモチーフが見られる「九懷」諸篇の冒頭と末尾を検討し、冒頭部には作中人物が遊行に出る理由が具体性を伴うことなく短く簡単に詠われており、末尾には、唐突に作中人物を憂いの言葉を述べて結ぶものが多いと指摘する。こうした「九懷」の構造は、先行する「遠遊」と類似するもので、そうであれば「九懷」の諸篇の主眼は、冒頭と末尾の「呻吟」ではなく、それらに挟まれた長い遊行場面にこそある」とする。それを受けて「九懷」の遊行表現を詳細に検討し、「九懷」が「離騷」「九歌」「遠遊」等の語句を基に、修辞上のさまざまな試みを行っていることを指摘した上で、「九懷」は、楚辞文学の中の遊行の描写に特化してそれを発展させた作品群である」と結論している。

敢えて大雑把なまとめであることを承知で言えば、谷口論文は句型を中心とした表現形式から作品を総括しようとする視線にすぐれる。一方矢田論文は表現内容から作品の性格を跡づけようとする態度に見るべき点がある。この両者の長所を生かしながら、小論では形式と内容面からより具体的に「九懷」作品を分析し、「九懷」の有する宮廷文学的特徴とその文学史的意義を明らかにしたい。

---

\*5『史記』（中華書局排印本、1960年）卷八四 屈原列伝  
太史公曰、余讀「離騷」・「天問」・「招魂」・「哀郢」、悲其志。

## 一、形式から見た「九懐」の「九歌」型の継承と発展

まず谷口氏が指摘した、「九懐」が「九歌」型の句型で、「離騷」・「九章」に見える屈原形象を描く様相を見ておきたい。以下に挙げるのは首篇の「匡機」である\*6。なお押韻字には○あるいは●は付しておいた\*7。その様相は、偶数句末に押韻するのが基本だが、冒頭句及び換韻の際の奇数句でも押韻することをあらかじめ注意しておきたい。

- |           |          |   |
|-----------|----------|---|
| 1 極運兮不中、  | 2 來將屈兮困窮 | 太極は星々を巡らすも、その流れに合うことなく<br>戻って来て身をかがめ、困窮生活を送る                |
| 3 余深愍兮慘怛、 | 4 願一列兮無從 | 私はひどくあわれで悲しみにくれ、一度でも良策<br>を君前に並べたいのだがその手立てもないのだ             |
| 5 乘日月兮上征、 | 6 顧遊心兮鄙鄴 | そこで日月に乗って天に登り行き、振り返って周<br>の文王・武王が治めた鄙鄴に心を遊ばせる               |
| 7 彌覽兮九隅、  | 8 彷徨兮蘭宮  | 九州の隅々まで見尽くして、蘭の花咲く宮殿にさ<br>まよい出る                             |
| 9 芷閭兮葍房、  | 10 奮搖兮衆芳 | <small>よろいぐさ</small><br>芷の門とよろいぐさの葉の部屋には、数多の<br>香りが振りまかれている |

このように、この「匡機」という作品では、「離騷」や「九章」諸篇に見える不遇を託つ屈原的人物が「○○兮○○」あるいは「○○○兮○○」の句型を用いて自らの彷徨のさまを語るという形式をとるのである。こうした句型使用の傾向は、「九懐」の多くの作品に共通するものである。

「九懐」が基づいたとされる「九歌」には、上述した二つの句型以外に、「○○○兮○○○」という、「兮」字をはさんで上三字下三字の句型を用いる作品がある。「山鬼」や「礼魂」がそれに当たる。この句型は「九懐」では「乱辞」において使用されている。さらに「九懐」には、「九歌」の中であまり見られない句型を使用する作品もある。それが以下

\*6 楚辞本文、及び王逸注の引用については馮紹祖觀妙齋所刊『楚辞章句』（藝文印書館、1974年）を底本とし、洪興祖『楚辞補注（排印本）』（中華書局、1983年）も参照した。解釈には上記二書に加えて、David Hawkes《Ch'u Tz'u: the songs of the south: an ancient Chinese anthology》（Clarendon Press、1959年）、傅錫壬『新訳楚辞読本』（三民書局、1976年）、黄寿祺・梅桐生『楚辞全訳』（貴州人民出版社、1984年）、湯炳正・李大明・李誠等『楚辞今注』（上海古籍出版社、1996年）、及び黄靈庚『楚辞章句疏證（増訂本）』（上海古籍出版社、2018年）等も利用した。また『史記』・『漢書』・『宋書』の引用はいずれも中華書局排印本（それぞれ1960年、1962年、1974年）による。

\*7 「九懐」の押韻については、羅常培・周祖謨『漢魏晉南北朝韻部演變研究』（科学出版社、1958年）及び前掲傅錫壬『新訳楚辞読本』を参考にした。

に示す第九篇の「株昭」である。

- 1 悲哉于嗟兮、2 心内切磋 哀しいかな ああ 心中は激しく苦しむ  
3 款冬而生兮、4 凋彼葉柯 雑草たる款冬<sup>ふき</sup>が生い茂り、却ってあの生气盛んな葉や  
枝はしぼんでしまう  
5 瓦礫進寶兮、6 捐棄隨和 瓦礫は宝として進呈され、名玉の随和は遺棄される  
……  
15 鳳皇不翔兮、16 鶉鳩飛揚 鳳凰は飛ばず、うずらが飛翔する

この「株昭」に見られる「○○○○兮、○○○○」という四言体の句型は、「九歌」には「山鬼」に一例だけ、「余處幽篁兮、終不見天（余れ 幽篁に処りて、終に天を見ず）」という形で見られるだけで、極めて稀なものである。楚辞作品でこの句型が連続して顕著に使われるものの一つに、「九章」の「懷沙」が挙げられる。

- 滔滔孟夏兮、草木莽莽 滔滔たる孟夏、草木 莽莽たり  
傷懷永哀兮、汨徂南土 懷いを傷めて 永く哀しみ、汨として南土に徂く  
……

- 變白以爲黒兮、倒上以爲下 白を変じて以て黒と為し、上を倒して以て下と為す  
鳳皇在笱兮、雞鶩翔舞 鳳凰は笱に在り、鶏鶩は翔舞す。  
同糅玉石兮、一概而相量 同じく玉石を糅え、一概して相い量る。

引用例では「變白」以下は、五字句になるものがあるが、おおむね四字句で用いられ、「株昭」に見られた、秩序の転倒・混淆を示すモチーフが使われている。その他にこの句型を用いるものとしては、賈誼「弔屈原賦」や「鵬鳥賦」（いずれも『史記』賈生列伝所収）や、「遠遊」の一部、「七諫」の「初放」の一部と乱辞などに見ることができる。特に「弔屈原賦」と「七諫」の乱辞は、この句型を使って先の転倒・混淆のモチーフが表現されており、楚辞文藝の中で一つの表現の系譜を形作っていると見なしてよい<sup>\*8</sup>。前掲した谷口論文でもこの「懷沙」に用いられた句型の独自性を認め、「懷沙」体と呼んで、前述した「九歌」のスタイルである「九歌」体と区別している<sup>\*9</sup>。

したがって、厳密に言うならば、「九懷」の句型は「九歌」体と「懷沙」体の二つのスタイルを取る、ということになる。ただ「○○○○兮、○○○○」という句型が連続する

\*8 楚辞作品の中に見られる転倒・混淆モチーフの様相については、矢田尚子「「無病の呻吟」—楚辞「七諫」以下の五作品について」（『楚辞「離騷」を読む—悲劇の忠臣・屈原の人物像をめぐって—』〔東北大学出版会、2018年〕、第11章、289-312頁。初出は『東北大学中国語学文学論集』16号、2011年）に詳細な分析がある。

\*9 前掲谷口論文416頁、注①を参照。

形は、楚辞作品の中では「懷沙」以外にも、伝淮南小山作の「招隱士」に見ることができ  
る。

嶽岑碣磳兮、礧礧礧礧	嶽岑は碣磳として、礧礧は礧礧たり
樹輪相糾兮、林木茂飢	樹輪は相い糾いて、林木は茂飢たり
青莎雜樹兮、蒺草蠹靡	青莎は雜り樹ち、蒺草は蠹靡たり
白鹿麇麇兮、或騰或倚	白鹿麇麇は、或いは騰り或いは倚まる

この「招隱士」の描写は、山中の様子を描く「九歌」の「山鬼」の情緒とも一致するものである。そのことを踏まえて谷口論文では、この「招隱士」の「○○○○兮、○○○○」という句型は、前述した「山鬼」の「○○○兮○○○」が自然発展したものと見なせるとする<sup>\*10</sup>。

そうであれば「○○○○兮、○○○○」という句型は、「懷沙」型と、「九歌」の発展変異型という二つの源流があることになる。「株昭」の句型が「懷沙」型に基づくのみならず、  
たとしても、「騷体」に対しては形態的に差異があるので問題は生じないかもしれないが、  
「株昭」の句型が「九歌」の変異型に由来すると考えるならば、「九懷」全体は「九歌」  
体に基づくという谷口論文の主張はより整合的なものとなるであろう。

以上「株昭」の句型が「九歌」の発展型に基づくということを述べてきたが、翻って「九  
懷」作品自体の形式を細かく検討すると、従来の「九歌」型に基づきながらさらに工夫を  
凝らして発展させている点がある。一つは句型の斉一化という点であり、もう一つは押韻  
の技巧化という点である。

一つ目の句型の斉一化という点であるが、「九歌」型の基本句型は前述したように、「○  
○○兮○○」、「○○兮○○」、そして「○○○兮○○○」の三種類がある。「九歌」の各作  
品内では、上記三種類の句型が錯綜する形で用いられ、中には基本句型から一字乃至二字  
増減する句型もこれに加わる。例えば「湘夫人」では、全体40句中「○○○兮○○○」が27  
句、「○○兮○○」が10句、「○○○兮○○○」が3句に渡って使われている。「少司命」で  
は全体28句中、「○○○兮○○○」が6例、「○○兮○○」が9例、「○○○兮○○○」が11  
例、イレギュラーな「○○○○兮○○」が2例といった具合である。「國殤」のように「○  
○○兮○○○」の句型で一貫するものもあるがそれは例外的で、おおむね上述のような複  
数の句型を併せ用いる形になっている。要するに「九歌」作品は、一句の文字数が異なる  
雑言体が基本になっているのである。

\*10 前掲谷口論文 419 頁参照。

それに対して、「九懷」作品は「九歌」に比して句型の使い方にある程度統一性が見られる。「危俊」・「思忠」・「陶壅」といった諸篇では、「○○○兮○○」型が作品全体を占めている。「蓄英」では全体が「○○兮○○」型で終始している。さらに「乱辞」は「○○○兮○○○」型で全篇一貫している。こうした同一句型を使用する例に、先に挙げた「懷沙」体を全篇に用いる「株昭」も加えることができる。

また複数の句型を用いる場合でも、おおむね「○○○兮○○」と「○○兮○○」の二種類までであり、「昭世」のみ上記に種類に「○○○兮○○」という句型が加わって三種類にはなるが、それ以外の不規則な句型を挿入することはない。このように、「九懷」作品は「九歌」の句型を踏襲しながらも、句型の斉一化を推し進め、斉言体に近づいていると行うことができよう。

次に押韻の面であるが、「九歌」作品では、基本的には偶数句末で押韻するが、冒頭部分は奇数句末でも韻を踏み、また換韻の際もこの奇数句末押韻の特徴を繰り返す例が多い。また換韻の頻度であるが、作品の規模が比較的小さい「東皇太一」（一韻到底）・「雲中君」（二韻）・「礼魂」（一韻到底）を除けば、どの作品もおおむね四句ないしは六句の間隔で、四回から多いものでは七回にわたって換韻を繰り返している\*11。「大司命」で例示すれば

廣開兮天門、紛吾乘兮玄雲	広く天門を開き、紛として吾れ玄雲に乗り
令飄風兮先驅、使凍雨兮灑塵	飄風をして先驅せしめ、凍雨をして塵に灑がしめん
君迴翔兮以下、踰空桑兮從女	君 廻翔して以て下る、空桑を踰えて女に從う
紛總總兮九州、何壽夭兮在予	紛として総総たる九州、何ぞ寿夭 予れに在るや

という具合である。

それに対して「九懷」では、前掲した「匡機」部分でも述べたように、冒頭及び換韻の際の奇数句末に押韻する特徴は「九歌」と共通している。前掲した「匡機」の1句目の「名中」と9句目の「房」、「株昭」の1句目「嗟」と15句目の「翔」もその例に当たる。さらに「九懷」では換韻の頻度が「九歌」作品よりも低く、一つの韻でなるべく長く押韻しようとする傾向がうかがえる。10句しかない「乱辞」が一韻到底であることを除外すると、「匡機」（全22句）・「陶壅」（全30句）は一回、「尊嘉」（全30句）・「蓄英」（全22句）・「思忠」（全26句）・「株昭」（全32句）は三回、「通路」（全36句）・「昭世」（32句）は四回しか換韻しておらず、「危俊」に至っては24句全篇を一韻で通している。このように、「九懷」は句法だけでなく、押韻面でも「九歌」型に依拠しながら、新たな技法的進展を図っている。

\*11 「九歌」の押韻については王力『楚辞韻讀』（上海古籍出版社、1980年）を参照した。

るのである。

「九懷」が作品数を九つに整えることについては、先行する「七諫」が七つの作品とその末尾に乱辞を置く一連の構成をとることに触発され、楚辞文化の聖数である「九」に合わせる形で作品数を揃えたのではないか、という説がこれも谷口氏より提出されている<sup>\*12</sup>。ならば、この点も「九懷」が「九歌」型を襲用する一方で、題と作品数とを「七諫」のように整合性のあるものに揃え、基にした「九歌」からの一層の進展を図ろうとした、と見ることが可能ではないか。

さらに「九懷」の形式上の特徴で抑えておくべきものとしては、作品のスケールの問題が挙げられる。『楚辞学通典』によれば、「九懷」の九篇の作品はどれも冒頭に現実生活の暗部を描き、そんな社会に受け入れられない賢者が、憤って遠遊を開始する。ついで種々の遠遊する様子や遠遊中の情景描写が行われた後、最後に賢者が国家や君王を思念して悲しみにくれる、という共通の構成からなっているとす。さらに「九懷」諸篇は冒頭部分と末尾が短く、中間の遊行描写が長くなっており、この点が「遠遊」に似るとしている<sup>\*13</sup>。

「遠遊」は「離騷」の天上遊行を発展させたものであるから、「九懷」諸篇の構成は、「離騷」・「九章」の諸篇ともおおむね一致する。「離騷」や「九章」そして「遠遊」等と「九懷」作品が決定的に異なるのは作品の規模になる。

例えば「離騷」はそもそも一句の字数が長い騷体を用いること、また中身の天上遊行描写が二回に及ぶことなどもあって、総字数は2488字に及ぶ大作になっている。「離騷」と同じく天上遊行表現が中心となる「遠遊」も1138字を要する。「九章」内の屈原形象を描くとされる八作品（「橘頌」を除く）は、「離騷」や「遠遊」と比べれば規模が小さくなるが、それでも平均すれば一作品あたり493字になる。「九章」同様複数の作品群からなり、騷体の句型で屈原形象を描く「七諫」も、「怨思」のように105字しかないものもあるが、平均的には一作品あたり367字（乱辞部分は除く）というスケールに留まっている。

それに対して、「九懷」では乱辞を除いた一作品の平均がわずかに153字しかない。「離騷」との規模の差は言うまでもなく、屈原形象を描く騷体作品では規模が最も小さい「七諫」と比べても半分以下である。要するに「九懷」は作品毎に見れば、従来の屈原形象を語る

---

\*12 谷口洋「論劉向的《九嘆》——西漢擬騷の帰結、東漢魏晉騷体賦の濫觴」（『屈原及楚辞学国際学術研討会暨中国屈原学会第17届年会論文集』（上）、2017年）、203頁参照。

\*13 周建忠・湯漳平編『楚辞学通典』、湖北教育出版社、2003年、61頁。

在结构上，《九怀》中的九篇作品大体都是一种创作模式，每篇开头写现实生活之暗、贤者不容于世、因而愤世而远游，接着便是种种远游场面及所见所闻的具体描写。最后部分是思念国家、思念君王而自伤。前后部分两部分都较短，着墨最多是中间部分的远游之描写。这种结构实际和《楚辞·远游》篇类似。



楚辞作品に比べて、極めてコンパクトな作りになっているのである。

それに関連して言えば、「九懷」が基づいた「九歌」の句型と、「離騷」や「九章」などの騷体の句型との差異について、小南一郎氏は「おそらく「九歌」は永言（言葉をひく）して歌われたのに対し、「離騷」以後の楚辞の諸作品が誦えられたという相違が、こうした形式上の発展を生んだのであろう<sup>\*14</sup>」と推測している。『漢書』卷三十 藝文志・詩賦略に「傳曰、不歌而誦、謂之賦（伝に曰く、歌わずして誦す、之を賦と謂う）」と言われるように、「歌」は「誦」とは対照的な演唱様態であった。その「歌」う作品である「九歌」の十一の諸篇も、各々で見れば他の楚辞作品と比べて規模が小さく、最も大きい「湘夫人」であっても238字であり、全体を平均すれば一作品当たり142字となる。つまり「歌う」ものは「誦える」ものと異なり、全体のスケールが小さくなるのである。これより「九懷」は演唱形態の上でも規模の上でも「九歌」を踏襲していることが確認できるのである。

以上本節では、「九懷」作品が基づく「九歌」型は、旧来のものよりも句型の斉一化という面でも押韻の面でも一段と洗練された型になっているということ、さらに作品の規模の上では、「九懷」の各篇で見れば、同じ内容を表現する「離騷」や「九章」・「遠遊」などと比べてかなり小型になっていること、その点も「歌」うという演唱形態を取る「九歌」からの影響があること、などについて述べてきた。この外形的な特色を抑えながら、次節では「九懷」作品の特色を表現面・内容面から明らかにしたい。

## 二、「九懷」作品における屈原形象の多様性と楚辞文藝からの影響

前節で述べたように、「九懷」作品の各篇は、「離騷」・「九章」・「遠遊」などで描かれてきた「屈原形象」に比べて作品のサイズが極端に短い。その差を補うのが、「九懷」各篇で繰り広げられる、それぞれ異なる屈原形象のあり方である。前掲した『楚辞学通典』などでは、「九懷」諸篇はどれも共通の構成を取るという指摘があったが、詳細に見ればその違いを容易に看取できる。

例えば、遊行表現の前提となる作中人物の不遇なる状況を述べる部分は、各篇分量に多寡がある。「匡機」は全体22句中4句、「通路」は36句中10句、「危俊」は24句中4句、「昭世」は32句中2句、「尊嘉」は30句中12句、「蕃英」は22句中12句、「思忠」に至っては、「登九靈兮遊神、靜女歌兮微晨（九靈に登りて神を遊ばせるに、靜女 微晨に歌う）」と冒頭

---

\*14 小南一郎『楚辞』、筑摩書房、1973年、60頁。

から不遇状況を省略して遊行描写を始める。さらに「陶壅」は26句中3句、最後の「株昭」は32句中16句目まで不遇状況を綴るといふ具合である。

また遊行描写にしてもその多くは「離騷」や「遠遊」に見られたような天界遊行描写なのだが、「尊嘉」は、「九章」の「涉江」や「哀郢」のような水上を遊行する様子を描いており、第六篇の「蓄英」や第九篇「株昭」は、作中人物が雲や虹にまたがり山や丘などを飛翔する様子を描くなどして、それぞれ違いを示している。

要するに「九懷」は、個々の作品の規模では、従前の屈原形象を描く作品に及ばないものの、「不遇なる士人の彷徨」パターンを多数用意することで、従来の作品に無い新味を見せようとしているのである。

こうした個々の屈原形象を生み出す源泉になっているのが、旧来の楚辞文藝である。それは語のレベルから、モチーフ、そして作品全体の構成にまで及んでいる。モチーフレベルで言えば、「通路」の遊行表現の

13朝發兮葱嶺、14夕至兮明光 朝に葱嶺から出発し、夕方に明光に到着する  
15北飲兮飛泉、16南采兮芝英 北の飛泉で水を飲み、南方で芝英を取る

また「思忠」の

9 駕玄螭兮北征 黒いみずちに乗って北に向かい  
10 躡吾路兮葱嶺 一路葱嶺へと向かう

……

16 與吾期兮南榮 私と草木が常に茂る南榮にて会う約束をする

……

22 發玉軻兮西行 玉の止め木を外して出発し、西に向かう

などは、「離騷」や「遠遊」に見られる、主人公が天地四方へとダイナミックに移動する様子を「朝發～、夕至～」などの定型表現や、方角名や地名などを折り込んで表現するモチーフを襲ったものである。「離騷」の例を挙げると「朝發軻於天津兮、夕余至乎西極。……忽吾行此流沙兮、遵赤水而容與。……路不周以左轉兮、指西海以爲期。(朝に軻を天津に発し、夕に余西極に至る。……忽ち吾此の流沙<sup>われ</sup>を行き、赤水に遵いて容与す。……不周に路して以て左に転じ、西海を指して以て期と為す)」とある。

さらに「危俊」の

3 陶嘉月兮總駕 春のめでたい月日が心地よいので馬を仕立て  
4 攀玉英兮自修 玉のような花を手にして自らを飾り付ける  
5 結榮苴兮透逝 よろい草の花を結びつけて遠く旅立ち  
6 將去烝兮遠遊 人々のもとを去って遠く遊ぼう

や「昭世」の

5 襲英衣兮緹縹 色鮮やかな花びらの衣を重ね

6 披華裳兮芳芬 香りあふれる華の裳を身につける

とある、香り高い草花を作中人物が身にまとう描写は、「九歌」・「雲中君」に「華采衣兮若英（華采の衣に若の英）」、「九歌」・「少司命」に「荷衣兮蕙帶（荷の衣に蕙の帯）」とあるものや、さらに「離騷」に「攬木根以結菝兮、貫薜荔之落蕊。矯菌桂以紉蕙兮、索胡繩之纒纒。……製芰荷以爲衣兮、集芙蓉以爲裳（木根を攬りて以て菝に結び、薜荔の落蕊を貫く。菌桂を矯めて以て蕙に紉ぎ、胡繩の纒纒たるを索にす。……芰荷を製して以て衣と為し、芙蓉を集めて以て裳と為す）」とある、作中人物が香草によって身繕いする、楚辞文藝の伝統的モチーフに起源する表現であろう。「九懷」の「通路」に

19紅采兮騃衣、20翠縹兮爲裳 鮮やかな赤い上着と、翠の布地の裳とを身につけ

21舒佩兮綸纒、22竦余劍兮干將 佩び玉を緩めると心地よい音が鳴り、我が劍である干將を握りしめる

とある身繕いのモチーフも、特に19・20句はこのモチーフに由来するものであろうが、21・22句は、「九歌」・「東皇太一」の「撫長劍兮玉珥、璆鏘鳴兮琳琅（長劍の玉珥を撫すれば、<sup>きゆう</sup>璆 <sup>しょうめい</sup>鏘 鳴して<sup>りんろう</sup>琳琅たり）」や、同じく「九歌」・「少司命」の「竦長劍兮擁幼艾（長劍を竦りて幼艾を擁る）」などの表現も取り込んでいる。

これも「通路」になるが、冒頭部分の

7 痛鳳兮遠逝、8 畜鳩兮近處 痛みをかかえた鳳凰は遠くへ飛び去り、家畜のうずらは近くにいる

9 鯨鱣兮幽潛、10從蝦兮遊渚 大魚は深く沈み、小魚は渚に戯れる

という描写や、前節で挙げた、「株昭」の「款冬而生兮、凋彼葉柯。瓦礫進寶兮、捐棄隨和。……鳳皇不翔兮、鶉鳩飛揚。（款冬は生じて、彼の葉柯は凋ませらる。瓦礫は宝に進められ、隨和は捐棄せらる。……鳳皇は翔ばず、鶉鳩は飛揚す。）」という描写は、世俗の価値観の転倒や混淆を、鳥や魚、玉石などを使った比喻を連続させて表現する転倒・混淆のモチーフである。これも「離騷」や「九章」の「懷沙」、そして漢代楚辞作品全般に頻用されるモチーフである。

加えて水上遊行を描く「尊嘉」の

1 季春兮陽陽、2 列草兮成行 季春の暖かい陽気の中、数多の草が列をなしている

3 余悲兮蘭悴<sup>\*15</sup>、4 委積兮從橫 私は蘭がしおれ、積み重なり無秩序になっているのを悲しむ

5 江離兮遺捐、6 辛夷兮擠臧 江離は捨てられて、コブシは排除され姿を隠されるという描写は、特に冒頭部分は、「九章」の「哀郢」で「民離散而相失兮、方仲春而東遷。去故郷而就遠兮、遵江夏以流亡（民は離散して相い失い、仲春に方たりて東遷す。故郷を去りて遠きに就き、江夏に遵いて以て流亡す）」と春に当たって河川を彷徨する旅に出るモチーフを意識するであろうし、また3句目から6句目の描写は「離騷」に「冀枝葉之峻茂兮、願俟時乎吾將刈。雖萎絕其亦何傷兮、哀衆芳之蕪穢。（枝葉の峻茂を冀い、時を俟ちて吾將に刈らんとするを願う。萎絶すると雖も其れ亦た何ぞ傷まん、衆芳の蕪穢するを哀しむ）」とある、期待を寄せる臣下たちが変化していく様子を植物の比喻で表現するモチーフに連なる描写ではなかろうか。

それに類するもので、「薔英」の冒頭では、秋の光景を以下のように描いている。

1 秋風兮蕭蕭、2 舒芳兮振條 秋風はもの寂しく吹き 香りを広め枝を振るわせる

3 微霜兮眇眇、4 病歿兮鳴蜩 微かな霜は冷たく 鳴きわめく蟬を若死にさせる

5 玄鳥兮辭歸、6 飛翔兮靈丘 つばくろは別れを告げて帰っていき 靈丘に天翔る

7 望谿兮滄鬱、8 熊羆兮咆哮 雲が鬱蒼と覆う谷川を望むと熊や羆が吼えている

周知のように、秋を悲嘆に満ちた季節として描くモチーフは、楚辞文藝の真骨頂といふべきもので、「九章」の「抽思」や「悲回風」に見えるとともに、「九弁」では愁いを帯びた秋の情景描写が集中的に見られる。「薔英」の1・2句目の秋の風が木々を揺らす描写は、「九章」の「抽思」の「悲秋風之動容兮、何回極之浮浮（秋風の容を動かすを悲しむ、何ぞ回極の浮浮たる）」や、「九弁」の「悲哉秋之爲氣也、蕭瑟兮、草木搖落、而變衰（悲しいかな 秋の気たるや、蕭瑟として、草木は揺落して、変衰す）」を踏まえたものであろう。3句目の「微霜」も、楚辞作品には頻用される語である。「九章」の「惜往日」に「何芳草之早歿兮、微霜降而下戒（何ぞ芳草の早に<sup>わかじに</sup>歿し、微霜降りて戒を下す）」、「遠遊」に「微霜降而下淪兮、悼芳草之先零（微霜降りて下に淪めば、芳草の先ず零つるを悼む）」とある。4・5句目の秋の蟬や燕を並べる描写は、「九弁」の「燕翩翩其辭歸兮、蟬寂漠而無聲（燕は翩翩として其れ辞し帰り、蟬は寂漠として声無し）」を強く意識すると思われる。そして8句目の熊羆の咆哮の描写は、「招隱士」に「虎豹鬪兮熊羆咆（虎豹闘いて熊羆咆ゆ）」という形で見える。

\*15 底本は「生」に作るが、『楚辞章句疏證』の指摘によって改める。

このように「九懐」では、楚辞文藝で頻用される語彙や表現、モチーフを利用して、多様な屈原形象が展開されているのである。このモチーフは『楚辞』の愛好者であれば周知のもので、『楚辞』の表現世界にたやすく誘われる感覚を覚えるものであったであろう。

### 三、「九懐」の遊行表現に見える神仙思想的モチーフ

前掲した矢田論文は、「九懐」作品の構成が従来の屈原形象を綴る作品と比べて明確な人物像を結ばないところから、その主たる見所が、中間の遊行表現部分にあるとし、その表現を検討して、「離騷」・「九歌」・「遠遊」等の語句を基に、修辞上のさまざまな工夫がなされていることを指摘している。

この点について、「九懐」の「匡機」の遊行表現の例で確認しておきたい。

- |                   |  |
|-------------------|--|
| 7 彌覽兮九隅、8 彷徨兮蘭宮   | 九州の隅々まで見尽くして、蘭の花咲く宮殿にさまよい出る                |
| 9 芷閭兮葯房、10 奮搖兮衆芳  | 芷の門と葯の部屋には、数多の香りが振りまかれている                  |
| 11 菌閣兮蕙樓、12 觀道兮從横 | <sup>きのこ</sup> 菌と香り草の楼閣に、物見櫓のある渡り廊下は縦横に連なる |
| 13 寶金兮委積、14 美玉兮盈堂 | 宝や金が積み上がり、美玉が広間を満たしている                     |
| 15 桂水兮潺湲、16 揚流兮洋洋 | 桂の香りを帯びた水はさらさらと流れ、ゆったりと豊かな波を揚げている          |
| 17 著蔡兮踊躍、18 孔鶴兮回翔 | 筮卜に使われる大亀は飛び交い、大鶴は飛翔する                     |

ここでは、香草の香り豊かな宮殿や建物、さらにこの後に、香しく豊かな天の河が描かれ、ついで長寿や吉祥の象徴である鶴や亀などの瑞鳥や瑞獣が飛びかう様子が描出されて、この場が幻想的・神秘的空間であることを印象づけている。

この「匡機」の表現でまず注目したいのは、8句から11句までの天界の宮殿や居室についての描写である。この部分は「蘭宮」・「芷閭」・「菌閣」・「蕙樓」など、「九懐」に初出の語が多く用いられている。ただ9句目の「葯房」の語は「九歌」湘夫人に「蓀壁兮紫壇、播芳椒兮成堂、桂棟兮蘭橈、辛夷楣兮葯房（蓀の壁 紫の壇、芳椒を播いて堂を成す、桂の棟 蘭の橈、辛夷の楣 葯の房）」とあり、そこでは、地上の居室を作るに際して香木を用いる様子が描写されている。この措辞にヒントを得て、「蘭宮」以下の、香草を冠した天界の建物の言葉を造型し、それらを組み合わせて一連の天上の宮殿描写を作り上げたのではないだろうか。

こうした「九懐」の遊行描写における「九歌」の影響に関して言えば、矢田氏は「思忠」の天界遊行描写中の「抽庫婁兮酌醴、援觶瓜兮接糧（酒器に似た庫婁十星を手元に引き寄せて甘酒を酌み、觶ほうか瓜星を引っこ抜いて食べ物に加える）」という描写が、「九歌」東君の「援北斗兮酌桂漿（北斗を援きて桂漿む）」という、星座を酒器に見立てる句に着想を得たものとしている。また「尊嘉」の水上遊行場面中の「蛟龍兮導引、文魚兮上瀨。抽蒲兮陳坐、援芙蓉兮爲蓋。（蛟龍は私を先導し、文様のある魚は早瀬を遡る。蒲の草を抜いて車の座席に敷き、蓮の花びらを引き抜いて車蓋とする）」という描写について、「九歌」河伯の「乗水車兮荷蓋……乗白龜兮逐文魚（水車に乗りて荷の蓋とし、……白龜に乗りて文魚を逐う）」に同一の語や類句があるのを挙げて、矢田氏は「尊嘉」の水上遊行描写は「九歌」からヒントを得たものとしている。私見では、「尊嘉」の遊行描写には引用例の後に「河伯兮開門、迎余兮歡欣（河伯 河伯が天門を開き、私を出迎え歓迎してくれる）」という句が続くことから、「尊嘉」の描写は単にヒントではなく、「九歌」河伯の表現抜きには成立しえないものだと考えている。

このように見てくると、「九歌」は「九懐」諸作品に対して句型のみならずモチーフの面でも多くの効果をもたらしており、その影響は「離騷」や「九章」・「遠遊」などと比べても全く遜色が無いものと言えよう。

「匡機」の表現に話題を戻せば、ここに描かれるのは、天界の現実離れたユートピア世界であるが、こうした描写のあり方は「九懐」とほぼ同時期に作られたとおぼしき漢代楽府「上陵曲」（『宋書』卷二二・樂志四）の表現と通じるものがある。

上陵何美美、下津風以寒。問客從何來、言從水中央。桂樹爲君船、青絲爲君竿。木蘭爲君棹、黃金錯其間。滄海之雀、赤翅鴻白雁隨。山林乍開乍合、曾不知日月明。醴泉之水、光澤何蔚蔚。芝爲車龍爲馬、覽遨遊四海外。甘露初二年、芝生銅池中。仙人下來飲。延壽千萬歲。

上陵は何ぞ美美たる、下津は風ふきて以て寒し。客に問う「何こより来れる」と、言う「水の中央より来る」と。桂樹を君が船と為し、青絲を君が竿と為し。木蘭を君が棹と為し、黄金其の間に錯う。滄海の雀と、赤翅の鴻と白雁と随う。山林乍いは開き乍いは合う。曾て日月の明を知らず。醴泉の水、光沢何ぞ蔚蔚たる。芝を車と為し龍を馬と為し、覧じつつ四海の外に遨遊す。甘露の初め二年、芝は銅池の中に生ず。仙人下りて来りて飲み、寿を延ばして千万歳。

この作品は末尾にあるように、宣帝期の甘露二年（前52年）に宮中の銅池中に瑞草である「靈芝」が生じたことを受けて作られた、神仙に対する祝頌歌であろう。ここでは神格的存在の「君」が光臨する船は、「匡機」の場合と同じく「桂樹」や「木蘭」などの香木

を材料としており、「黄金」もそれに加えられている。また「滄海之雀」、「赤翅鴻」「白雁」といった瑞鳥・瑞獣を従えて、最後は世界の果てに遊行する様子が描写されている。このような神仙に対する祝頌歌と「匡機」の天界遊行描写は類似しており、ここから「匡機」の描写には神仙思想からの影響が大きいことが了解されよう。

これに関して言えば、「昭世」の天界遊行描写にも

9 握神精兮雍容 精神をゆったりと維持し

10 與神人兮相胥 神仙と仲間となる

……

17 聞素女兮微歌 素女のかすかな歌声が耳に入り

18 聽王后兮吹竽 王妃がたが吹く竽の音色に耳をかたむける

という天界の音楽描写が見える。この「素女」・「王后」の音楽という対句による造型は、「遠遊」の「張咸池奏承雲兮、二女御九韶歌。（咸池を張り承雲を奏し、二女御りて九韶歌う）」といった描写に着想を得ているのだろうが、前にある「神人」という語と合わせて見れば、神仙思想的影響を思わせる表現と言えるだろう。同様の例として「思忠」の

1 登九靈兮遊神 九天に登って精神を遊ばせると

2 靜女歌兮微晨 靜女は薄明るい夜明けに歌っている

という天上の女性による音楽描写も加えることができる。ここで用いられる「靜女」という言葉は、『詩経』邶風「靜女」に基づいており、文字通り「もの静かな女性」を意味するものであるが、ここでは王逸『楚辞章句』が「神女夜吟、聲激清也（神女夜吟するに、声激清なり）」と注釈するように、神仙世界の天女のニュアンスが加えられている。

神仙思想と関わる瑞獣や瑞鳥についての表現も「九懷」の「危俊」の天界遊行描写から拾うことができる。

17 鉅寶遷兮砢礫 巨大な宝玉が遷移して石がぶつかるかのような声をあげ

18 雉咸雉兮相求 雉が鳴き交わして相手を求める

『楚辞補注』に拠れば、この「鉅寶」とは、『漢書』卷二五上・郊祀志上に見える、秦の文公の時に現れた瑞鳥「陳寶」のことを指すという\*16。郊祀志に拠れば、陳倉県に祀られた「陳寶」は、「石」のようでも「雄雉」のようでもあり、夜間に東方から飛来し、「殷殷」

---

\*16 『楚辞補注』前掲書、272 頁

という声で鳴くと「野雉」が呼応して鳴きだしたという<sup>\*17</sup>。ここでは「砦礮<sup>ひんいん</sup>」という疊韻語を新たに造型して、「鉅寶」という瑞獣の奇異なる雰囲気を伝えようとしている。

本節では「九懷」の遊行表現に神仙思想的影響が見られることを確認してきた。こうした表現には従来から指摘されているように、神仙修行を試みる人物を主人公とする道家色の強い「遠遊」からの影響が強いと思われるのだが、本節の前半で指摘したように、祭祀歌謡を淵源とする宗教性が濃厚な「九歌」からの影響も大きいことも強調しておきたい。その上でより注意すべきは、こうした神仙思想的、宗教的表現が、「九懷」の中では、天上の音楽場面でも、瑞兆の表現でも、対句や『詩経』からの語彙の借用、さらに新たな疊韻語の導入といった修辭的操作によって、文藝化されている点である。結果元の表現が有していた思想性や宗教性は褪色化し、表現の趣向の面白さや奇抜さを鑑賞者に強く印象づける文藝性の要素がより際立つことになる。こうした特色は遊行表現に止まらず全体に及ぶため、「九懷」は思想性や宗教性の規範を脱した、文藝的な幻想性と神秘性を帯びた作品となっているのである。

### むすびにかえて

小論の考察をまとめると、以下のようなになる。「九懷」は、句型面や押韻面で新たに精錬された「九歌」型にそって、「離騷」・「九章」などに見える屈原形象を描く作品である。そこに描かれる屈原形象は、従来の楚辞文藝の表現を踏まえながらも新たな造型が施されており、さらにそれを九つの多種多様な形で提示するところに作品としての新味がある。加えて遊行表現部分には神仙思想の影響も見られる。ただそこにも様々な修辭的工夫が施されており、その結果作品全体は文藝的な神秘性と幻想性を備えたものになっている。

このような「九懷」作品が作られる経緯については、宣帝時の『楚辞』受容のあり方と、神仙思想に対する態度が問題となるであろう。『漢書』王褒伝によれば、宣帝は「楚辞」を能くする九江郡の被公なる人物を召見し、面前で「誦読」させ、その好奇心を満たしていたという<sup>\*18</sup>。九江郡はかつて戦国の楚の領域内であった。つまり宣帝のこの行動は、本

---

\*17『漢書』卷二五上「郊祀志」上

作鄜時後九年、文公獲若石云、于陳倉北阪城祠之。其神或歲不至、或歲數。來也常以夜、光輝若流星、從東方來、集於祠城、若雄雉、其聲殷殷云、野雞夜鳴。以一牢祠之、名曰陳寶。

\*18『漢書』卷六四下「王褒伝」

宣帝時修武帝故事、講論六藝群書、博盡奇異之好、徵能爲楚辞九江被公、召見誦讀、益召高材劉向、張子僞、華龍、柳褒等待詔金馬門。



場の「誦読」をわざわざ求めるほど、彼の『楚辞』愛好心が強かったことを示している。さらに『漢書』劉向伝に拠れば、宣帝は、神仙術や方術（錬金術、及び長生術）に興味を示し、神仙による錬金術や延命術が記された「枕中鴻寶苑秘書」なる書を劉向に提出させるほどであった<sup>\*19</sup>。これに関連していえば、清・趙翼が「兩漢多鳳凰、而最多者、西漢則宣帝之世（兩漢 鳳凰多し、而して最も多きは、西漢は則ち宣帝の世）<sup>\*20</sup>」と指摘するように、宣帝期には多くの瑞兆や瑞獣が現れ、その度に神爵・五鳳などの瑞祥改元がなされた。これも宣帝が神仙術や長生術に強い興味を示していたことと関連する。こうした背景を踏まえるならば、「九懷」とは、宣帝及びその周辺の『楚辞』愛好と神仙願望を満たすために作られた、娯楽的な宮廷文学である、とすることができるであろう。

一般に宮廷文学は、思想性や批判性の欠如した、王侯貴族の消閑の具に過ぎないと見られがちである。従来「九懷」に対する評価が低調であったのは、「九懷」に内在するこうした宮廷文学的性格も関連していたのであろう。しかし小論で論じてきたように、「九懷」は祭祀歌謡を源流とする「九歌」の枠組みに屈原形象を埋め込み、そこに様々な修辭的創意を加えることによって宮廷文学化しているのであった。換言すれば、「九懷」は「九歌」を、祭祀歌謡の器から宗教性や思想性を脱した文藝作品を表す器へと変貌させたのである。このような見地から「九懷」の文学史的意義を端的に述べるならば、「九懷」は「九歌」を文藝化し、後漢・王逸の「九思」（『楚辞章句』卷十六）や、晚唐・皮日休の「九諷系述」（『全唐文』卷七九八）などの「九歌」型の後続作品を生み出す端緒を開いた、とまとめることができるだろう。

要するに小論が論じてきたのは、「九懷」という作品は、形式面でも内容面でも、また文藝作品という性質の点でも、「九歌」の要素を吸収しつつ、さらに新たな特質を「九歌」に加えたものだ、ということになる。であれば、「九懷」は新たに生まれ変わった「九歌」である、と断じることも可能ではないだろうか。

---

\*19『漢書』卷三六下「劉向伝」

上復興神僊方術之事而淮南有枕中鴻寶苑秘書。書言神僊使鬼物爲金之術、及鄒衍重道延命方、世人莫見、而更生父德武帝時治淮南獄得其書。更生幼而讀誦、以爲奇、獻之、言黃金可成。

\*20『廿二史劄記校証』上（中華書局、1984年）卷三（62頁）。